



Musique-fiction des XXe et XXIe siècle

Aude Locatelli

► To cite this version:

Aude Locatelli. Musique-fiction des XXe et XXIe siècle : vers une réflexion portant sur le livre “ augmenté ”. SFLGC Société française de littérature générale et comparée. Littérature et musique, inPress, Poétiques comparatistes. hal-04391720

HAL Id: hal-04391720

<https://hal.science/hal-04391720>

Submitted on 12 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Musique-fiction des XXe et XXIe siècle :
vers une réflexion portant sur le livre « augmenté ».**

Pour contribuer au numéro de la collection « Poétiques comparatistes » consacré aux rapports de la littérature et de la musique, je propose de mettre en avant, dans le prolongement d'une recherche consacrée à l'hybridité musico-littéraire¹, une catégorie générique que l'on peut dénommer « musique-fiction », en prenant précisément appui tout d'abord sur trois oeuvres de la deuxième moitié du XXe siècle (œuvres de Charles Reznikoff, de Robert Schneider et d'Alessandro Baricco), avant d'aborder la problématique du livre « augmenté »² à partir de références à différents textes du début du XXIe siècle (textes de Tiziano Scarpa, de Pascal Rannou et de Kazuo Ishiguro). Cette contribution est le fruit de réflexions menées dans le cadre de programmes d'enseignement du parcours de Master de traduction littéraire de l'Université d'Aix-Marseille, en particulier du séminaire « Intermédialité » qui vise à initier les étudiants aux études musico-littéraires, selon la formule choisie comme sous-titre par Jean-Louis Cupers pour son ouvrage récemment paru aux Presses universitaires de Provence³. Adossés à la recherche, ces programmes ont été l'occasion d'aborder de nombreux textes de musique-fiction et d'en mesurer la dimension expérimentale, liée à l'écoute spécifique qu'ils requièrent de la part du lecteur. C'est cette dimension expérimentale qui me conduira à ouvrir la réflexion en considérant, dans une perspective intermédiaire, l'intérêt que pourrait présenter dans le domaine musico-littéraire la notion de livre « augmenté ».

Définition de la « musique-fiction »

Le terme de « musique-fiction » peut désigner, d'un point de vue générique, le domaine des œuvres littéraires inspirées de manière thématique et formelle par la musique, œuvres qui invitent le lecteur à une écoute particulière en ce que la musique qu'elles donnent à entendre, par le biais des mots, est nécessairement fictionnelle. Calque du mot « science-fiction », ce terme peut également caractériser de manière plus circonscrite les séquences au cours desquelles, au sein d'un roman ou d'une nouvelle, un écrivain compose en silence, en mots, une œuvre musicale qu'il revient au lecteur d'imaginer. Je m'intéresserai en particulier à ces tentatives de création par les romanciers d'œuvres musicales fictives et à l'évocation de musiques inouïes, en prenant tout d'abord pour exemples *The Manner Music* (« Le Musicien ») de l'écrivain américain Ch. Reznikoff⁴, *Schlafes Bruder* (« Frère Sommeil ») de l'auteur

autrichien R. Schneider⁵, et *Novecento* (« Novecento : pianiste ») du romancier italien A. Baricco⁶.

The Manner Music est un roman de caractère autobiographique écrit au début des années cinquante et publié, de manière posthume, en 1977. Cette oeuvre retrace l'histoire, dans l'Amérique des années trente, d'un pianiste et compositeur fictif, Jude Dalsimer, que sa vocation musicale mène sur la voie de la clochardisation⁷ et qui brûle en définitive son œuvre, avant d'être interné dans un asile psychiatrique. Le titre original, qui met le substantif « musique » en apposition au mot « manière » (*The Manner Music*), laisse entendre que l'objet de la fiction est non pas le fait musical mais un processus que l'auteur tend à transposer, littérairement, par le biais d'une écriture objectiviste⁸.

Schlafes Bruder de R. Schneider, œuvre parue en 1992, retrace l'itinéraire, dans un petit village autrichien du Voralberg au début du XIXe siècle, d'un organiste et compositeur fictif : Johannes Elias Alder, prodige autodidacte, figure ambiguë de génie démoniaque⁹ qui connaît une fin tragique. Persuadé que « celui qui aime ne dort pas » (*Wer liebt, schläft nicht*¹⁰), Elias se prive de sommeil jusqu'à ce que mort s'ensuive, par amour pour sa cousine Elsbeth. La principale référence musicale du texte, le choral intitulé « Viens, Ô Mort, Sœur du Sommeil » (*Kömm, O Tod, du Schlafes Bruder*¹¹), préfigure ainsi le suicide du personnage. J'examinerai, à travers ce roman, un autre mode d'écriture fictionnelle de l'inouï qui offre notamment l'exemple d'un équivalent auditif de l'hypotypose dans l'une des scènes majeures, celle de la fête de l'orgue.

Dans la troisième et dernière œuvre, A. Baricco donne à imaginer au lecteur une musique inouïe, inspirée du jazz. Paru en 1994, *Novecento* est un monologue théâtral, ou plus exactement, selon l'auteur, « un texte se situant à mi-chemin entre une vraie mise en scène et une histoire à lire à voix haute »¹². Il retrace la vie d'un pianiste fictif d'une virtuosité exceptionnelle, abandonné à sa naissance sur un transatlantique dont il ne descendra jamais, le *Virginian*, y compris lorsque celui-ci sera voué à la destruction. Aussi le protagoniste de ce conte fantastique imagine-t-il, à la fin de l'œuvre, être au Paradis, doté d'une seconde main droite qu'il s'est vu proposer en remplacement de sa main gauche, perdue lors de l'explosion du navire. Le personnage invite le narrateur à imaginer quelle serait sa virtuosité, ainsi décuplée¹³.

Ces œuvres, dont les traductions en français s'échelonnent de 1986 à 1994, attestent la résurgence, dans la musique-fiction du XXe siècle, du mythe romantique de l'artiste, à la poursuite d'un Idéal musical, en quête d'une musique absolue. Si l'on déplace l'accent vers le

lecteur, elles invitent à réfléchir aux différentes stratégies mises en œuvre par les auteurs pour lui faire « entendre » l'inouï. Je propose donc d'explorer les stratégies narratives adoptées pour suggérer la musique imaginaire et de réfléchir à l'effet induit de « trompe-l'ouïe »¹⁴, selon un néologisme emprunté au critique Jean-Pierre Martin, autrement dit de trompe-l'oreille, par analogie au trompe-l'œil.

Intertexte musical

La musique-fiction coexiste le plus souvent au sein des œuvres avec des références à des compositeurs ou à des œuvres musicales réelles, ayant pour fonction de « vraisemblabiliser » les compositions musicales fictives. On constate qu'il n'est pas de musique-fiction sans modèle ou tout au moins sans intertexte musical, intertexte qui confère à la représentation des œuvres musicales fictives différentes valeurs. Pierre Glaudes, dans l'introduction à l'anthologie consacrée à « La représentation dans la littérature et les arts » note que l'ambiguïté de la notion de représentation tient aux trois valeurs concurrentes du préfixe « re- » : régressive, itérative et intensive¹⁵.

Dans *Novecento* d'A. Baricco, l'intertextualité donne clairement une valeur intensive à la représentation de l'œuvre fictive. Si les pièces musicales réelles ne donnent pas lieu à de longues analyses mais seulement à des références ponctuelles, telle l'allusion au morceau *The Pearls* de Jelly Roll Morton¹⁶, l'auteur fait intervenir en revanche, dans la fiction, un personnage inspiré de Jelly Roll Morton et portant son nom. Ce soi-disant « inventeur du jazz », qui fut de fait le premier arrangeur de jazz¹⁷, se trouve opposé au protagoniste lors d'une scène de duel musical inspirée des « cutting contests » de la Nouvelle Orléans, scène dont Novecento sort victorieux, en dépit de la prodigieuse virtuosité de son adversaire, capable de « Tout ce qu'il est possible de faire avec un clavier de quatrevingt-huit notes »¹⁸. La virtuosité de Jelly Roll Morton n'est ici convoquée que pour faire valoir la supériorité absolue de Novecento, interprète d'une musique inouïe, d'« une musique absurde et géniale, compliquée mais superbe, la plus grande de toutes »¹⁹.

Dans *Frère Sommeil* de R. Schneider, l'œuvre réelle sert cette fois de point de départ à l'œuvre fictive, dont la représentation a une valeur à la fois itérative et intensive. La principale manifestation de la création musicale de Johannes Elias Alder consiste en une improvisation sur le choral intitulé « Viens Ô Mort, Sœur du sommeil », à laquelle se livre le protagoniste lors d'un concours d'orgue. La mélodie, préexistante, est donc tout d'abord exposée en harmonisation simple, avant de faire l'objet de variations inouïes, impossibles, surnaturelles confirmant le génie d'Elias :

Il n'avait rien entendu d'autre que les chorals joués par les gros doigts de son oncle. Mais au fil des ans (...) il finit par atteindre à un langage sonore d'une puissance inégalée, et qu'aucun maître ne parla avant ni après lui²⁰.

Bien qu'aucun compositeur ne soit explicitement convoqué comme modèle, la figure Jean-Sébastien Bach s'inscrit en filigrane de la fiction, par son talent d'improvisateur et en tant qu'auteur des variations canoniques sur « Vom Himmel Hoch », chef-d'œuvre du choral varié.

Les références sont enfin quasiment absentes dans *The Manner Music* de Ch. Reznikoff, à l'exception de cette allusion singulière à Beethoven : « il était intéressant d'observer sur le visage de Jude l'expression maussade que l'on voit sur le masque mortuaire de Beethoven »²¹. Cette allusion, qui intervient au cours de l'interprétation, jugée interminable par le narrateur, de l'une des œuvres composées par Jude Dalsimer, fait du musicien un mort-vivant et peut préfigurer non seulement sa mort mais aussi sa folie, le caractère extrêmement novateur des derniers quatuors de ce compositeur l'ayant fait passer pour fou auprès de ses contemporains. L'allusion au « masque mortuaire » paraît donner enfin une valeur régressive à la représentation de l'œuvre fictive, dans la mesure où l'œuvre est en l'occurrence inachevée et où sa caractérisation formelle reste floue, si l'on peut en juger par ces propos du narrateur : « appelez-là symphonie ou cycle de chansons ou ce qu'il vous plaira »²².

Suggérer l'inouï : stratégies

Les œuvres se départagent, du point de vue des stratégies adoptées pour suggérer la musique imaginaire, pour faire entendre l'inouï, en deux catégories distinctes, qui font appel à la mimésis et/ou à la mimésis linguistique, c'est-à-dire à la représentation non pas d'un objet mais d'un discours. A la première catégorie, qui se caractérise par l'évocation d'œuvres musicales fictives écrites, se rattache *Le Musicien* de Ch. Reznikoff, texte dans lequel les partitions sont explicitement évoquées. La mimésis comprend alors une part de mimésis linguistique, dans la mesure où l'œuvre est présentée par le compositeur fictif, en dehors d'un contexte de représentation ou d'interprétation publiques.

On doit noter que le roman de Ch. Reznikoff présente une spécificité formelle qui tient au mode d'écriture discontinu adopté par l'auteur, lequel se traduit par une alternance typographique, maintenue tout au long de l'œuvre, entre des passages en caractères normaux et des passages en caractères italiques. Les passages en caractères normaux correspondent à une narration à la première personne, qui relate les rencontres successives du narrateur et du musicien, au cours desquelles il est question « à longueur de temps, de sa musique et encore

de sa musique »²³, Jude se montrant intarissable lorsqu'il s'agit de rendre compte de ses compositions. Cependant la mimésis linguistique ne prévaut pas pour autant : Ch. Reznikoff substitue en effet au discours sur la musique un discours sur l'objet qui inspire la musique. Les passages en italiques correspondent ainsi à une narration à la troisième personne, qui consiste en une transcription objective des sources d'inspiration musicales du compositeur fictif. Le seul moyen utilisé pour suggérer la musique est ici le langage : on note l'absence de recours au discours musicologique et le fait que l'accent se trouve déplacé en amont de la création.

Une deuxième catégorie de fictions rend compte d'œuvres musicales non-écrites, d'œuvres improvisées représentées cette fois sans recours au métadiscours du compositeur et pour ainsi dire « simulées ». Dans *Frère sommeil*, le protagoniste apparaît comme un génie inaccompli : « Dieu créa un musicien sans l'autoriser à coucher une seule mesure sur le papier »²⁴, écrit R. Schneider. La prestation musicale qu'il réalise lors du concours d'orgue, obéit à un principe de variation, donc de surenchère, et atteint son point culminant dans la description de l'« improvisation inconcevable et pour tout dire folle »²⁵, à laquelle il se livre pour finir et dont la description peut être considérée comme l'équivalent auditif d'une hypotypose, description si vive qu'elle donne au lecteur l'impression non pas de voir mais d'entendre.

A. Barrico a recours pour sa part, afin de « simuler » l'œuvre fictive, à une narration simultanée, qui correspond à ce que Gérard Genette nomme « représentation motivée » dans la mesure où son texte est scandé par des formules de légitimation. En témoigne l'annonce de la révélation du talent pianistique de Novecento :

Personne n'est obligé de le croire et pour être exact, je n'y croirais pas moi-même si on me le racontait, mais la vérité vraie, c'est que²⁶...

L'auteur fait appel par ailleurs à une stratégie complémentaire, si ce n'est concurrente, qui consiste en une transposition poétique de la musique. Ainsi la scène au cours de laquelle est révélée le talent de Novecento est relayée par un passage de prose poétique, scandé par des barres obliques, qui correspond au point de vue et à l'imaginaire de l'artiste-enfant :

L'Océan s'est réveillé / l'Océan a déraillé / l'eau explose dans le ciel (...) / maman ce truc-là
maman / tu ne me l'avais pas dit / dors mon enfant / c'est la berceuse de l'Océan / l'Océan qui
te berce / tu parles qu'il me berce / il est furieux l'Océan (...) / je veux pas maman / je veux
l'eau qui repose / l'eau qui reflète (...)
je reveux l'eau que tu connais
je reveux la mer
le silence
la lumière
et les poissons volants
dessus
qui volent²⁷

Enfin l'œuvre d'A. Baricco entre d'autant mieux dans la catégorie des œuvres qui simulent, qui tendent à donner à voir l'œuvre fictive *in praesentia*, qu'il s'agit d'un monologue théâtral, dans lequel la musique de scène entre en jeu, notamment lors de la scène d'exposition qui est musicale, chacun des membres de l'« Atlantic Jazz Band » dont fait partie Novecento se présentant par « un bref solo »²⁸.

Stimulations de l'imaginaire sonore

Les différentes stratégies de suggestion de la musique fictive induisent une sollicitation de l'imaginaire sonore. Lorsqu'un lecteur, par un processus d'« immersion fictionnelle », est en position « réceptive » selon la terminologie de Jean-Marie Schæffer²⁹, certains *stimuli* peuvent mettre en branle son imagination sonore, sans pour autant provoquer de manière systématique une impulsion imaginative. Tous les lecteurs ne sont sans doute pas en effet identiquement réceptifs à ces sollicitations mais il est légitime de penser que la compétence « réceptive » du lecteur peut momentanément, dans certains cas, se transformer en une compétence « créatrice ».

L'imaginaire peut venir se loger dans les creux, dans les « blancs » du texte. Dans *Novecento*, c'est l'indétermination du lexique employé pour évoquer la musique fictive qui ménage un vide dans le texte, avec, par exemple, une formulation telle que « je ne sais quel diable de musique »³⁰ et surtout cette définition qui fait du jazz lui-même une fiction, quelque chose qui n'existe pas mais auquel Novecento donne forme : « Quand tu ne sais pas ce que c'est, alors c'est du jazz »³¹. Cette indétermination est délibérée de la part de l'auteur, qui s'ingénie à mettre par ailleurs en œuvre, dans son texte, toutes sortes d'astuces typographiques visant à éveiller, par analogie, l'imaginaire du jazz, depuis les blancs qui créent l'effet de « breaks » jusqu'à l'usage des majuscules quand le jeu devient « hot », en passant par les onomatopées qui font songer au « scat singing ». Ces *stimuli* s'ajoutent ainsi à tout un jeu sur le « swing », balancement qui renvoie ici au mouvement du navire, que Baricco exploite notamment dans une scène de tempête au cours de laquelle le protagoniste, dans la salle de bal du *Virginian*, enlève les cales retenant le piano et libère l'instrument pour une prestation inouïe, rythmée par l'océan³².

Si *Novecento* éveille l'imagination créatrice, *Frère Sommeil* et *Le Musicien* sont par comparaison deux œuvres qui sollicitent de manière combinée l'imagination « créatrice » et l'imagination « reproductrice »³³. L'intertexte, chez R. Schneider, se limite, cependant, à la seule dimension textuelle du choral³⁴ et l'imagination reproductrice ne peut donc entrer en jeu

que chez un lecteur-mélomane connaissant *a priori*, ou curieux de connaître l'œuvre réelle, l'œuvre-source, qui métamorphosée par l'improvisation fictive d'Elias est à l'origine de l'effet d'« hypotypose sonore ». L'auteur n'a pas choisi d'insérer dans son œuvre un fragment de partition comme ont pu le faire, par exemple, André Hodeir dans *Musikant*³⁵ ou Yann Apperry dans *Diabolus in musica*³⁶. Notons que ce type particulier de stimulation imaginative, qui propose au lecteur le passage momentané d'un système sémiotique à un autre système sémiotique, induit un mode de lecture qui pose, il est vrai, un problème de compétence.

L'œuvre de Ch. Reznikoff donne quant à elle à imaginer la musique à partir des titres donnés aux compositions fictives de Jude Dalsimer et à partir des passages en italiques qui transcrivent leurs sources d'inspiration. Le lecteur est ainsi amené à deviner, si ce n'est à adopter la « manière » dont le protagoniste peut transposer le réel en musique (*The Manner Music*). Ce qui caractérise Jude, en effet, c'est d'être à l'écoute du monde, aptitude qu'il transmet au narrateur, qui affirme qu'en sa compagnie c'est « comme si tout ce [qu'il] entendai[t] faisait partie d'une grande pièce ou d'une symphonie [qu'il] aurai[t] été convié à entendre - assis à une bonne place »³⁷. A la sollicitation de l'imagination créatrice s'ajoutent en outre, dans certains cas, des *stimuli* de l'imagination reproductrice, car le protagoniste s'inspire, pour ses compositions, non seulement du réel mais, par exemple, d'un tableau de Chagall³⁸ ou d'un poème de Wordsworth³⁹, dont l'évocation invite cette fois le lecteur à une transposition intermédiaire.

Réception de la musique fictive

Du point de vue de la réception de la musique fictive, on peut enfin prêter attention à la représentation d'un auditoire fictif qui opère, selon les œuvres, comme adjuvant ou au contraire comme opposant à l'effet de trompe-l'ouïe. On observe, dans *Frère Sommeil* comme dans *Novecento*, une résurgence du motif de la transe musicale qui vise à renforcer le caractère hyperbolique de la fiction : on comprend ainsi de quelles prouesses musicales est capable Elias Alder lorsqu'il est question d'un auditeur qui « avait à toute force, bien qu'il fût obligé de se pincer le bras, refusé de se laisser emporter par la transe » et avait ainsi « compté jusqu'à huit traitements du thème dans une broderie de sept voix évoluant librement »⁴⁰. Il en est de même dans *Novecento*, où le duel qui oppose le protagoniste à Jelly Roll Morton est présenté comme une compétition entre deux sorciers jetant tour à tour un sortilège à l'auditoire et suivi d'une « apothéose de cris et d'applaudissements »⁴¹ faisant écho à l'ovation tumultueuse d'Elias Alder, « magicien invisible » à la tribune de l'orgue⁴².

Les effets de trompe-l'ouïe pouvant résulter de la musique-fiction ne sont pas de l'ordre du « leurre » mais bien de la « feintise ludique partagée », selon l'expression de J.-M. Schæffer, celle qui conduit le lecteur non pas à succomber, par un trouble effet d'hypnose, au sortilège du fictif musi/magicien, mais à se délecter par exemple de l'inventivité musico-littéraire d'A. Baricco qui, fervent amateur d'un jeu d'onomastique musical, lance un « clin d'ouïe » à Benny Goodman lorsqu'il affuble son protagoniste du nom insolite et étrange de « *Danny Boodman T. D. Lemon Novecento* », en le dotant ainsi, symboliquement, d'un ascendant *jazzman*.

Par opposition à l'enthousiasme des auditoires fictifs dont il a été question jusqu'à présent, il est des réactions très négatives, comme celle du narrateur qui, dans *The Manner Music*, jette la suspicion sur le talent du protagoniste depuis l'*incipit* de l'œuvre (« Jude était peut-être un grand musicien. Je ne saurais dire parce qu'en musique, je ne connais pas grand-chose (...). Mais la musique de Jude Dalsimer me déroutait, tout simplement »⁴³) jusqu'à la fin de l'œuvre, où sa musique est qualifiée d'« absurde » et d'« inutile »⁴⁴. Cependant l'écriture discontinue adoptée par Ch. Reznikoff distingue les faits (qui sont relatés dans les passages en italiques, en focalisation *externe*, par souci d'objectivité) de leur perception (qui est traduite dans les passages en caractères normaux, en focalisation *interne*). Cette « manière » d'écrire, qui rompt avec la narration omnisciente, doit permettre au lecteur de juger par lui-même, d'après les « faits » : l'auteur laisse ainsi son œuvre « ouverte » à la relativité des points de vue, et confère ainsi une valeur expérimentale à la musique-fiction. L'écriture objectiviste offre en miroir la musique du protagoniste, révélant la réflexivité, à différents niveaux, du texte. Jude, après avoir brûlé ses partitions, rêve en effet de devenir lui-même : « Si j'étais Jude Dalsimer, quelle belle musique j'écrirais »⁴⁵.

La musique-fiction apparaît en définitive comme la proposition d'un monde musical possible, et comme la métaphore d'une métaphore, si l'on tient compte du fonctionnement symbolique de la musique et de la relation métaphorique qu'entretient la fiction avec le réel. C'est cette dimension expérimentale de la musique-fiction qui peut conduire, sous forme de postlude ou de conclusion ouverte, à une réflexion sur la notion de livre « augmenté ».

Le numérique comme champ exploratoire

L'étude des interactions de la littérature et de la musique invite à l'heure actuelle à réfléchir aux possibles contributions du numérique à la création musico-littéraire et à l'approche critique des créations intermédiaires. Dans cette perspective, je propose d'envisager

pour finir la question du livre « augmenté », afin de montrer quelle extension cette notion est susceptible d'apporter au champ de la création « musico-littéraire », à des productions romanesques inspirées de manière thématique et formelle par la musique, à des créations « hybrides » qui tirent parti d'un double registre expressif, littéraire et musical. Trois œuvres, parmi d'autres, peuvent témoigner de la permanence de l'inspiration musicale chez les écrivains du XXI^e siècle : le très beau texte de l'écrivain italien T. Scarpa *Stabat Mater* paru en 2008⁴⁶, le roman de P. Rannou intitulé « Noire, la neige » paru la même année⁴⁷ et la longue nouvelle de l'écrivain britannique K. Ishiguro « Nocturne » extraite du recueil *Five Stories of Music and Nightfall*, publié en 2009⁴⁸.

La première de ces œuvres est un roman dont l'action se déroule au début du XVIII^e siècle à l'orphelinat Pio Ospedale della Pietà de Venise. Centré sur le personnage d'une jeune violoniste, Cecilia, amenée à recevoir les enseignements d'un prêtre aux cheveux roux du nom d'Antonio Vivaldi, ce roman a pour spécificité, du point de vue formel, d'être notamment constitué des propos adressés par l'orpheline à la mère qui l'a mise au monde puis abandonnée à l'orphelinat. La deuxième œuvre, de caractère également historique, donne voix et visibilité à une figure qui n'a laissé que peu de traces dans l'histoire musicale. L'écrivain français P. Rannou consacre de fait son texte à une chanteuse et trompettiste de jazz noire-américaine aujourd'hui oubliée, nommée Valaida « Snow » (1903-1956), d'où le titre privilégié par l'éditeur : « Noire, la neige ». L'œuvre retrace l'enfance d'une fille de musiciens ambulants et sa carrière interrompue par son internement en camp de concentration durant la seconde guerre mondiale, auquel se réfère le titre initialement choisi par l'auteur : « *Chattanooga-Pitchipoi* ». Enfin le texte de K. Ishiguro, d'un caractère intimiste et d'une tonalité désenchantée, ne fait référence, contrairement à ce que son titre pourrait laisser attendre ni aux célèbres *Nocturnes* de Chopin ni à ceux de John Field, mais met au premier plan un musicien de jazz, Steve, poussé à recourir à la chirurgie esthétique pour faire carrière et gagner en reconnaissance. Le texte relate les déambulations nocturnes dans lesquelles l'entraîne sa voisine Lindy Gardner dans l'établissement où exerce le renommé Docteur Boris, et l'histoire cocasse du trophée du meilleur musicien de l'année que celle-ci dérobe et lui décerne avant de le dissimuler, de manière rocambolesque, dans une dinde.

Bien qu'aucun de ces trois ouvrages ne constitue *stricto sensu* ce qu'on nomme un livre « augmenté »⁴⁹, ces œuvres invitent cependant à réfléchir à la notion de livre « sonore », non pas au sens de livre *audio*, de texte lu à haute voix et enregistré mais de livre qui, parce qu'il prend pour objet un sujet musical gagnerait peut-être à être « enrichi » d'une dimension sonore effective. L'œuvre de l'écrivain et scénariste allemand Hans Janowitz, intitulée *Jazz*,

dont la version originale date de 1927 pourrait être ici mentionnée, pour la réédition dont elle a fait l'objet en Allemagne en 1999, invitant à alterner lecture du texte et audition musicale⁵⁰. Cette œuvre ne relève pas à proprement parler du numérique puisque l'ajout de la composante musicale prend en l'occurrence la forme d'un CD joint au texte, mais résulte d'un processus analogue à celui qui est à l'œuvre dans le cas du livre augmenté. Elle est le produit d'un choix éditorial mais la volonté d'incorporer des fragments sonores, de les greffer au texte dans le cadre d'une édition en ligne pourrait aussi bien être un choix auctorial.

Un lecteur totalement profane en musique peut tout à fait aborder les œuvres de T. Scarpa, P. Rannou et K. Ishiguro, les lire dans leur intégralité sans pour autant que les références musicales ne s'actualisent pour lui, faute de connaissances ou de sensibilité en ce domaine : le livre augmenté lui offrirait la possibilité d'animer leur part sonore, en donnant son ou voix aux références présentes dans les textes. Au-delà de cette possibilité s'ouvre de plus l'horizon de création d'une œuvre musico-littéraire dans laquelle la référence musicale serait si importante, si « structurante » que sans elle le lecteur ne pourrait pas accéder au sens de l'œuvre, cas de figure pouvant faire songer au texte d'opéra, qui implique une co-présence du texte et de la musique et qui constitue un exemple extrême d'imbrication du texte, de la musique et de la mise en scène. Le livret d'opéra peut être lu pour lui seul mais cette lecture demeure bien en deçà de la réception de l'œuvre chantée et mise en scène. De même on peut penser que le texte de musique-fiction ne s'actualise véritablement que par une forme spécifique de lecture-écoute.

Pour conclure, j'ai souhaité aborder précisément dans cette contribution trois œuvres représentatives de la catégorie littéraire de la musique-fiction de la seconde partie du XXe siècle puis présenter, à partir de références à des auteurs tels que P. Rannou, T. Scarpa et K. Ishiguro, qui attestent la permanence de l'inspiration musicale au XXIe siècle, une réflexion sur la spécificité de la réception des œuvres combinant littérature et musique. Ces œuvres ouvrent la voie à une réflexion sur le livre augmenté, sur l'apport possible d'une matérialisation sonore des textes, dans un contexte marqué par la recherche de nouvelles formes éditoriales pluri-sémiotiques et de pratiques numériques émergentes⁵¹. Parce qu'elles comportent des références incitant directement, ou indirectement à l'écoute (référence au *Stabat Mater* d'Antonio Vivaldi pour l'œuvre de T. Scarpa, aux enregistrements de Valaida Snow pour le roman de P. Rannou, référence indirecte aux « Nocturnes » de John Field ou de Frédéric Chopin pour celle de K. Ishiguro) et parce qu'elles ont en facteur commun de tendre vers un au-delà musical du texte, on peut considérer que les unes et les autres constituent,

chacune à leur manière, les pré-textes de potentiels livres augmentés. Cette réflexion pourrait enfin créer de nouvelles perspectives pour l'encadrement de travaux de recherche qui, sous forme d'éditions critiques numériques, seraient susceptibles de contribuer à la définition et à l'établissement d'une méthodologie spécifiquement trans-artistique.

¹ Aude Locatelli, « Approche théorique et méthodologique de l'hybridité musico-littéraire », A. Tomiche dir., *Le comparatisme comme approche critique*, Tome 2, Littérature, arts, sciences humaines et sociales, coll. Rencontres, Classiques Garnier, 2017, p. 295-307.

² Voir Arnaud Laborderie, « Le livre augmenté : un nouveau paradigme du livre ? », *Revue de la BNF* 2020/1, n°60, p.148-159.

³ *Ouvertures mélopoétiques. Initiation aux études musico-littéraires*, PUP, « Textuelles », 2019.

⁴ *Op.cit.*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1977 ; *Le Musicien*, tr. E. Hocquard et Cl. Richard, P.O.L., 1986.

⁵ *Op.cit.*, Leipzig, Reclam, 1992 ; *Frère Sommeil*, tr. Cl. Porcell, Calmann-Lévy, 1994.

⁶ *Novecento. Un monologo*, Milan, Fetrinelli, 1994 ; *Novecento : pianiste. Un monologue*, tr. Fr. Brun, Mille et une nuits, 1997.

⁷ *The Manner Music*, p.125 : *I have the airiest room in New York* ; tr. p. 168 : « J'ai la chambre la plus aérée de New York ».

⁸ Charles Reznikoff est, avec Louis Zukovsky et George Oppen, l'un des grands représentants du courant objectiviste américain.

⁹ Cf. *Schlafes Bruder*, p.130 : *Er hatte die Sünde entdeckt und fing an, sie auszukosten. Sein ehemals naives Spiel erlangte die Kraft des Dämonischen* ; tr. p.123 : « Il avait découvert le péché et commençait à le savourer. Autrefois naïf, son jeu avait maintenant la force du démoniaque ».

¹⁰ *Schlafes Bruder*, p.9 ; tr. p.9.

¹¹ Cf. *Ibid.*, p.173 ; tr. p.161.

¹² Cf. *Novecento*, p.7 : *un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce* ; tr. p.6.

¹³ *Novecento*, p.61 : *Sfiga. Tutt'un'eternità, in Paradiso, con due mani destre (...) sai che musica... con quelle mani, due, destre...* ; tr. p.70 : « Imagine ça. Toute une éternité là-haut, au Paradis, avec deux mains droites (...) tu imagines, cette musique? ... avec ces mains-là, avec deux mains droites, deux... ».

¹⁴ J.-P. Martin, *La bande sonore*, Corti, 1998, p.162.

¹⁵ P. Glaudes (dir.), *La représentation dans la littérature et les arts*, P.U. du Mirail, 2000, p.V.

¹⁶ Cf. *Novecento*, p.39 : *Jelly Roll finì ricamando delle notine invisibili, in alto in alto, alla fine della tastiera, come una piccola cascata di perle su un pavimento di marmo* ; tr. p.42 : « Jelly Roll termina en brochant de petites notes invisibles, tout là-haut là-haut, à la fin du clavier, comme une petite cascade de perles tombant sur un sol de marbre ».

¹⁷ Cf. Franck Bergerot, *Le jazz dans tous ses états*, Larousse, 2001, p.53.

¹⁸ *Novecento*, p.41 : *Tutto quello che si può fare, con una tastiera di 88 tasti, lui la fece* ; tr. p.44.

¹⁹ *Ibid.*, p.51 : *una musica assurda e geniale, complicata ma bella, la più grande di tutte* ; tr. p.57.

²⁰ *Schlafes Bruder*, p.179 : *Er hatte (...) nie etwas anderes gehört, als die dickgriffigen Choräle seines Onkels. Im Laufe des Jahre aber (...), fand er zu einer so gewaltigen Tonsprache, wie kein Meister vor oder nach ihm* ; tr. p.167.

²¹ *The Manner Music*, p.89 : *And it was interesting to watch the surly look on Jude's face to be seen on the death mask of Beethoven* ; tr. p.118.

²² *Ibid.*, p.89 : *symphony or song cycle or whatever it might be called* ; tr. p.117.

²³ *Ibid.*, p.81 : *talking (...) of his music, and again, his music* ; tr. p.106.

²⁴ *Schlafes Bruder*, p.13 : *Gott schuf einen Musikanten, ohne daß dieser auch nur einen einzigen Takt auf Papier setzen durfte* ; tr. p.13.

²⁵ *Ibid.*, p.181 : *Diese unbegreifliche, ja irrsinnige Improvisation* ; tr. p.168.

²⁶ Novecento, p.29 : *Ora, nessuno è costretto a crederlo, e io, a essere precisi, non ci crederei mai se me lo raccontassero, ma la verità dei fatti è che...* ; tr. p.30.

²⁷ *Ibid.*, p.25 : *Il mare si è sveliato / il mare ha deragliato / scopia l'acqua contro il cielo / (...) mamma questo / non l'avevi detto mamma / ninna nanna / ti culla il mare / ti culla un corno / furibondo / (...) questo mamma non lo voglio fare / voglio l'acqua che riposa / che ti specchia (...)*

rivoglio l'acqua che sapevi tu

rivoglio il mare

silenzio

luce

e pesci volanti

sopra

a volare ; tr.p.26-27.

²⁸ Cf. indication scénique, *Ibid.*, p.16 : *A ogni nome segue un breve assolo* ; tr. p.15 : « A chaque nom succède un bref solo ».

²⁹ *Pourquoi la fiction ?* Seuil, « Poétique », 1999.

³⁰ Novecento, p.24 : *non so che diavolo di musica* ; tr. p.24.

³¹ *Ibid.*, p.13 : *Quando non sai cos'è, allora è jazz* ; tr. p.11.

³² *Ibid.*, p.28-30 ; tr. p.29-31.

³³ Louis-Marie Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, A. Colin, 1980, p.159 : « On distingue généralement l'*imagination reproductrice*, fonction par laquelle la conscience perçoit en image un objet sensible absent ou rappelle des éléments du passé sans les rapporter au passé, et l'*imagination créatrice*, fonction inventive par laquelle l'esprit forme des synthèses originales par combinaison des images provenant de l'expérience sensible ».

³⁴ *Schlafes Bruder*, p.173 : *Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder, / Kömm und führe mich nur fort ; / Löse meines Schiffleins ruder, / Bring mich an sichern Port ! / Es mag, wer da will, dich scheuen, / Du kannst mich viel mehr erfreuen ; / Denn durch dich kömm ich herein / zu dem schönsten Jesulein* ; tr. p.161 : « Viens, ô Mort, sœur du Sommeil / Et fends la mer qui me navre ! / Emmène-moi ; qu'au réveil / Mon esquif soit dans le havre. / Quand les hommes ont peur de toi, / Certes, Mort, tu fais ma joie ; / Car c'est toi, pour mon salut, / Qui me conduis à Jésus ».

³⁵ *Op. cit.*, Seuil, 1987.

³⁶ *Op. cit.*, Grasset, 2000.

³⁷ *The Manner Music*, p. 72 : *as if (...) whatever I heard was part of a great play or symphony at which I was an auditor – in a good seat* ; tr. p.93.

³⁸ *Ibid.* p.25 : *Marc Chagall's picture of a green-faced Jew* ; tr. p.28 : « le tableau de Marc Chagall, le Juif au visage vert ».

³⁹ *Ibid.*, p. 58 : *I think I will set Wordsworth's poem to music* ; tr. p.73 : « Je pense que je vais mettre le poème de Worsworth en musique ».

⁴⁰ *Schlafes Bruder*, p.180 : « (Goller), *der sich um keinen Preis in Trance hatte verbringen lassen, wenngleich er sich immer wieder in den Unterarm kneifen mußte, zählte nun schon die achte Themendurchführung in einem kontrapunktischen Strickwerk von insgesamt sieben sich frei bewegenden Stimmen* ; tr. p.167.

⁴¹ Novecento, p.43 : *una apoteosi di grida e applausi* ; tr. p.47.

⁴² *Schlafes Bruder*, p.182 : *Die Menschen brachen aus ihrer Ohnmacht heraus, fingen an zu brüllen, zu triumphieren und zu akklamieren. Reihenweise erhoben sie sich, wandten die Köpfe zur Empore und jubelten hinauf zu dem unsichtbaren Wundersmann* ; tr. p.169 : « Les gens sortirent de leur inconscience, se mirent à hurler, à acclamer, à faire un triomphe. Ils se levaient rang après rang, tournaient la tête vers la tribune et faisaient une ovation au magicien invisible ».

⁴³ *The Manner Music*, p. 13 : *Jude Dalsimer may have been a great musician. I can't say for I know little about music (...). But Jude Dalsimer's music just puzzled me* ; tr. p.9.

⁴⁴ *Ibid.* p. 121 : *Meaningless and usless* ; tr. p.162.

⁴⁵ *Ibid.*,p.128 : *If I were Jude Dalsimer, what beautiful music I'd write* ; tr. p.173.

⁴⁶ *Op. cit.*, tr. en français par Dominique Vittoz, Christian Bourgois, 2011.

⁴⁷ *Op. cit.*, parue aux éditions Parenthèses, dans la collection « Jazz et musiques improvisées dirigée par Philippe Fréchet.

⁴⁸ *Op. cit.*, Londres, Faber and Faber, 2009, p.125-185 : *Nocturnes. Cinq nouvelles au crépuscule*, tr. de l'anglais par Anne Rabinovitch, Gallimard, Folio, 2010, p.167-245.

⁴⁹ Voir Arnaud Laborderie, « Le livre augmenté : un nouveau paradigme du livre ? », *Revue de la BNF* 2020/1, n°60, p.148-159.

⁵⁰ *Op. cit.*, Bonn, Weidle Verlag, 1999.

⁵¹ Voir Nolwenn Tréhondart, « Le livre numérique « augmenté » au regard du livre imprimé : positions d'acteurs et modélisations de pratiques », in *Les Enjeux de l'information et de la communication* 2014/2 (n°15/2), p. 23-37.